



Modèles linguistiques

65 | 2012
Entre fait et fiction (I)

Pour une nouvelle narratologie guillaumienne

Analyse de la nouvelle Le professeur et la sirène de Tomasi di Lampedusa

Alessandro Leiduan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ml/243>
DOI : 10.4000/ml.243
ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012
Pagination : 11-40

Référence électronique

Alessandro Leiduan, « Pour une nouvelle narratologie guillaumienne », *Modèles linguistiques* [En ligne], 65 | 2012, mis en ligne le 26 janvier 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ml/243> ; DOI : 10.4000/ml.243

Pour une nouvelle narratologie guillaumienne
Analyse de la nouvelle *Le professeur et la sirène*
de Tomasi di Lampedusa

Alessandro Leiduan

1. Pour entrer en la matière

Les théories linguistiques demeurent une pure abstraction si elles ne s'appuient pas sur l'étude de faits de langue concrets. Les théories présentées dans cet article étant de nature narratologique, il faudra les mettre à l'épreuve d'un récit. Qu'il me soit alors permis, d'entrée de jeu, de dire un mot sur le récit qui servira à tester le bien-fondé de mes propositions théoriques : *Le professeur et la sirène*¹, de Tomasi di Lampedusa. Il s'agira juste de rappeler les lignes générales de l'histoire racontée dans cette nouvelle et de justifier les raisons qui m'ont amené à choisir ce texte, parmi tant d'autres qui auraient pu être choisis à sa place, pour tester et illustrer les propos théoriques exposés dans les lignes suivantes.

La nouvelle a pour cadre la ville de Turin, quelques années après la deuxième guerre mondiale, mais l'épisode crucial de l'histoire, celui qui donne le titre à la nouvelle, se déroule au moins quatre décennies auparavant, en Sicile, près d'Augusta, dans les environs d'un petit village isolé de la côte ionienne : c'est là, sur une plage presque déserte, qu'a lieu la rencontre entre Rosario La Ciura, jeune étudiant féru de littérature grecque antique et Lighea, créature mi-divine et mi-animale, de l'espèce hybride couramment appelée « sirène ». Mais revenons au début de l'histoire telle qu'elle est racontée dans la nouvelle : nous sommes à Turin et Rosario La Ciura, qui, entretemps, est devenu un éminent académicien, est un vieillard peu sociable qui a coutume de venir fumer des cigares toscans dans un café du centre-ville. C'est ici que, un jour, il fait la rencontre d'un autre Sicilien, un journaliste venu vivre et travailler dans le nord, Paolo Corbera (le narrateur de l'histoire). Une amitié s'instaure entre les deux hommes, malgré les cinquante ans qui les séparent et les milliers

1. G. Tomasi di Lampedusa, *Le professeur et la sirène*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

d'années-lumière qui s'étendent entre leurs cultures respectives. Une amitié d'autant plus surprenante et paradoxale que les vues des deux hommes divergent sur un point fondamental : les relations avec l'autre sexe. Le jeune journaliste est éperdument amoureux de toutes les femmes qu'il rencontre et collectionne une aventure après l'autre (tout en ressentant, au moment où l'idylle touche à sa fin, un sentiment aigu de vide existentiel). Le professeur, lui, est le contraire exact de son compaesano : il s'abstient de tout commerce avec les femmes, observe la plus rigoureuse continence sexuelle et fustige avec mépris les frasques amoureuses de son jeune ami. Seul le dévoilement du secret du professeur La Ciura (sa rencontre avec Lighea, les moments de passion intense qu'ils ont vécus ensemble quarante ans auparavant) permettra au narrateur de comprendre l'étrange comportement de son ami. Le dévoilement de ce secret précède de peu l'embarquement du professeur pour un voyage à destination d'une ville (Lisbonne) où un colloque sur la littérature grecque devait se tenir : voyage d'où le professeur ne reviendra jamais. Quelques jours après le départ, Paolo, resté à Turin, apprend que son ami est tombé à la mer, alors qu'il se trouvait sur le pont du navire ; malgré les importants moyens aussitôt mis en œuvre, son corps ne sera jamais retrouvé.

Pourquoi choisir ce récit plutôt qu'un autre ? Parce qu'on peut y déceler, derrière les apparences phénoménales de l'histoire racontée, une véritable réflexion sur le temps, sur ses effets destructeurs, mais aussi sur la manière (désespérée ou « poétique »... on en jugera par la suite) d'y échapper. En parlant du temps, on a déjà empiété sur le thème autour duquel tournera la réflexion qui sera menée dans les lignes suivantes. Le moment est venu d'exposer ce thème. Je le ferai en partant d'une expérience commune à une large partie de l'humanité alphabétisée : la lecture d'un récit.

2. D'une expérience esthétique commune à la plupart des lecteurs de récits

Les yeux rivés sur les pages d'un roman, étrangers au bruit qui nous entoure, plongés dans l'univers imaginaire que décrivent les mots du récit, nous avons tous connu à peu près le même type d'expérience à la lecture d'un récit particulièrement saisissant. Notre condition, pendant ces instants, est celle de quelqu'un qui occupe physiquement un lieu déterminé, mais qui, mentalement, est ailleurs. Ce dédoublement spatial n'est que plus marqué quand on considère la perception que, pendant ces mêmes instants, nous avons du temps : physiquement, nous sommes encore soumis au temps cosmique, celui que les aiguilles de notre montre

ne cessent de mesurer, mais, mentalement, ce n'est plus dans ce temps que nous vivons, c'est plutôt dans le temps de l'histoire racontée, ce temps que la parole du narrateur fait dérouler à sa guise, en dilatant certains moments et en comprimant d'autres, à la faveur d'une série de techniques narratives qui cherchent à entretenir notre intérêt et qui, pour y parvenir, tentent de nous arracher à notre dimension temporelle ordinaire (celle que scandent les différentes formes de calendarité régulant la perception du temps dans la société) pour nous projeter dans une temporalité autre (celle que scandent les mots d'un récit).

L'effet qui en découle est une suspension de la fluence temporelle ordinaire : un phénomène qui affecte, bien entendu, non pas notre condition physique, mais notre perception mentale et affective du temps. Je pense tenir là un argument de taille en faveur de la reconnaissance d'un type d'expérience esthétique qui serait commune aux lecteurs de tout type de récit, y compris lorsque les faits relatés ne sont pas imaginaires, mais réels, le dépaysement temporel qui caractérise, sur le plan affectif et mental, ce type d'expérience pouvant être produit par toutes sortes de récits (fictionnels ou factuels), pour peu que les faits racontés (et surtout, la manière de les raconter) parviennent à captiver puissamment et durablement notre attention². La reconnaissance de ce type d'expérience permettrait d'affranchir nos idées sur la nature du récit de l'opposition entre récit factuel et fictionnel à l'intérieur de laquelle la doxa narratologique a eu tendance à circonscrire ses analyses, surtout lorsqu'elle s'est penchée sur la valeur esthétique d'un récit et qu'elle a prétendu que seuls les récits fictionnels étaient aptes à susciter chez le lecteur un plaisir de type esthétique.

3. De la suspension du temps et de la manière de la décrire

Par quels outils analytiques essayer de décrire l'expérience de suspension du temps qui est typique – on vient de le voir – d'un certain mode de consommation du récit ? En narratologie, les catégories descriptives dévolues à l'étude du temps ne manquent pas. Mais l'héritage de la pensée linguistique de Gustave Guillaume n'a pas encore été, dans ce domaine, suffisamment exploité. C'est à cet oubli que je voudrais porter remède. On pourrait escompter de l'utilisation narratologique des théories de Guillaume une description approfondie d'une dimension temporelle particulièrement intéressante aux fins de l'étude de l'expérience esthétique

2. C'est d'ailleurs ce que la phénoménologie actuelle des genres narratifs semble confirmer.

qu'il me tient à cœur d'explorer dans le présent article. La dimension temporelle en question est celle du *temps impliqué*, du temps qui est inscrit dans la signification même du mot ou, comme dirait Guillaume, qui est « intérieur à l'image du mot »³ : c'est l'idée de temps qui s'éveille en nous lorsqu'un verbe est prononcé⁴.

Que l'on considère les verbes suivants et l'image qui nous vient à l'esprit quand on les lit : « marcher », « dormir », « écrire ». Le simple fait de les lire évoque en nous l'idée d'un processus, celui à travers lequel s'accomplit l'action que ces verbes expriment, une action qui, pour s'accomplir, a besoin d'un certain temps et c'est ce temps que Guillaume appelle *temps impliqué*. Il s'agit donc d'un temps dont la durée n'excède pas les frontières que délimite la signification propre à ces mêmes verbes. Rien à voir avec le *temps expliqué* qui, lui, situe une action par rapport à l'acte d'énonciation⁵. Dire : « Hier j'ai marché toute la journée » signifie situer l'acte de marcher dans un temps qui est forcément antérieur à l'acte d'énonciation, comme l'indique, pour plus de clarté, l'adverbe temporel (hier) placé en tête de la phrase. Le temps en question est donc un temps dont les frontières sont fixées à partir de l'acte d'énonciation.

Or, si nous voulons décrire l'expérience de suspension de la fluence temporelle ordinaire à la base de l'expérience esthétique que découvre tout lecteur pendant la lecture d'un récit, il convient de savoir dire à quoi peut correspondre, dans un récit, la notion de *temps impliqué*. Il est clair, en effet, qu'on ne peut ressentir une « suspension de la fluence temporelle » que si l'on passe du temps ordinaire au temps de l'histoire racontée, que si l'on est absorbé dans le temps de l'univers diégétique, un temps qui ne se définit pas par rapport à l'acte d'énonciation, mais uniquement par rapport aux significations que possèdent les mots à travers lesquels s'articule le récit. Le propre de ce temps est de ne pas situer les événements dans les époques du passé, du présent ou du futur à partir du

3. G. Guillaume, *Temps et verbe*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1984, p. 10.

4. « Le *temps impliqué* est celui que le verbe emporte avec soi, qui lui est inhérent, fait partie intégrante de sa substance et dont la notion est indissolublement liée à celle de verbe. Il suffit de prononcer le nom d'un verbe comme « marcher » pour que s'éveille dans l'esprit, avec l'idée d'un procès, celle du temps destiné à en porter la réalisation » G. Guillaume, *Langage et science du langage*, Québec et Paris, Presses de l'Université Laval et A.-G. Nizet, 1964, cité dans A. Boone et A. Joly, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 172.

5. « Le *temps expliqué* [...] n'est pas le temps que le verbe retient en soi par définition, mais le temps divisible en moments distincts – passé, présent, futur et leurs interprétations – que le discours lui attribue. » *ibid.*, p. 172.

moment de l'énonciation. Le mode de consommation esthétique d'un récit exige qu'on ne se soucie pas du moment de l'énonciation. Prendre en considération ce moment reviendrait à priver le récit de ses propriétés esthétiques et à en faire un discours qui nous renseigne sur certains événements du monde réel, sur le moment précis où ils se sont produits (comme le font les récits journalistiques, historiques, biographiques, etc.). C'est donc à partir de la conception guillaumienne de *temps impliqué* qu'il convient d'étudier l'impression de suspension de la fluence temporelle ordinaire que l'on ressent à la lecture d'un récit (pour peu que cette lecture soit réglée sur un mode de consommation esthétique) : ladite impression ne peut venir que de l'immersion du lecteur dans le *temps de l'histoire* sans égard au moment où l'acte de l'écriture du roman ou celui de la lecture (autant de moments de la situation d'énonciation propre à la production et à la réception des textes écrits) ont eu exactement lieu. Reste à savoir pourquoi la notion guillaumienne de *temps impliqué* mériterait de remplacer la notion narratologique de *temps de l'histoire*.

4. Les limites de la notion narratologique de temps de l'histoire

La reconnaissance d'un temps propre à l'histoire racontée est une conquête des toutes premières années de la narratologie. Les travaux de Muller⁶ et de Genette⁷ font état, dès les années 70, de l'existence d'un temps inhérent à l'histoire racontée. Cette notion a ensuite été reprise par d'autres narratologues sous des noms très différents (temps du raconté, temps du dit, temps de la fiction, temps de la diégèse, etc.), mais l'idée de base est restée la même. Deux réserves me semblent pouvoir être faites à la conception du temps que cette idée véhicule.

La première réserve concerne la manière de représenter le temps des événements racontés et, plus particulièrement, les unités de mesure choisies pour exprimer la vitesse à laquelle les événements en question se déroulent. Il me semble qu'il n'y a pas de sens de parler de ce temps en termes de minutes, heures, jours, mois, années, etc. Avoir recours, pour mesurer ce temps, aux mêmes paramètres qui régulent la perception du temps dans notre société signifie mettre abusivement sur le même plan le temps cosmique et ce temps spécifique à tout récit qui correspond à la durée arbitrairement conférée par le narrateur aux événements de

6. G. Müller, « Erzählzeit und erzählte Zeit » (1948), dans *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.

7. G. Genette, « Discours du récit » dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

l'histoire racontée⁸. On ne peut pas tenir ce temps pour quelque chose qui s'imposerait au narrateur de l'extérieur et que celui-ci ne serait pas en mesure d'arrêter, d'accélérer ou de ralentir à sa guise. Le propre du *temps de l'histoire* est de dépendre de la parole du narrateur, c'est lui qui décide à quelle vitesse les événements se succèdent, c'est lui qui fixe la durée de ces événements, les limites à l'intérieur desquelles l'histoire racontée se déroule (surtout si les événements racontés sont issus de son imagination, comme c'est pratiquement toujours le cas dans un récit fictionnel). Le temps cosmique est une tout autre chose : il s'écoule à une vitesse qu'il n'est pas en notre pouvoir d'arrêter ; nous pouvons juste la mesurer, mais il ne nous est pas permis de régler le rythme de son écoulement. Assimiler temps de l'histoire et temps cosmique, utiliser le même système de calendarité pour en mesurer l'écoulement signifie, à mon sens, rapprocher deux réalités complètement différentes.

La seconde réserve met l'accent sur un « défaut » (si l'on peut qualifier ainsi ce qui me laisse dubitatif dans la théorie narratologique du *temps de l'histoire*) qui est diamétralement opposé à celui qu'on vient de mentionner. Tout en utilisant, pour mesurer le temps de l'histoire, les mêmes paramètres que le système de calendarité adopté par notre société utilise pour mesurer l'écoulement du temps cosmique, les études narratologiques ne manquent pas de souligner que la durée à l'intérieur de laquelle s'étalent les événements racontés ne coïncide pas avec la durée propre au discours du narrateur. En d'autres termes, la vitesse à laquelle se déroulent les événements de l'histoire racontée ne correspond pas à la vitesse de leur restitution narrative. De cette *anisochronie*, pour employer le terme forgé par Genette, de cet écart qui sépare le temps de l'histoire du temps du récit, on conclut à une sorte de toute-puissance narrative de l'auteur qui se voit crédité de la faculté de modifier *ad libitum* la vitesse des événements racontés, sans que soient jamais mentionnées les contraintes auxquelles l'exercice de cette faculté est, en fait, soumis.

Libre d'abréger la durée de certains événements (ellipse), de la condenser en quelques phrases (sommaire), d'épouser par son récit la vitesse de leur écoulement (scène : récit isochrone) ou de mettre tout

8. Cette procédure de comparaison, proposée par Müller (op. cit.) et Barthes (« Le discours de l'histoire » dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984), a été adoptée par Genette dans son « discours du récit » : « On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages » G. Genette, *op. cit.*, p. 123.

simplement en veille le temps de l'histoire, tout en continuant à articuler son récit (pause descriptive)⁹, le narrateur jouirait d'une liberté presque absolue et aurait la possibilité d'arranger la texture temporelle de son récit au gré de sa propre volonté et sans s'embarrasser du respect de quelques contraintes que ce soient. Le problème est que ces contraintes existent bel et bien et que l'exercice de la parole du narrateur y est soumis. Ces limites sont liées aux attentes que tout récit doit satisfaire pour accéder à une certaine reconnaissance sociale. On n'est jamais libre, quand on compose un récit, de raconter *tout ce qu'on veut et comme on le veut* : d'importants usages sociaux modèlent nos discours et conditionnent l'exercice de notre parole narrative¹⁰. Ces usages font qu'un récit journalistique, un récit historique et un récit autobiographique ne sont pas la même chose, tout en appartenant à la catégorie du récit. Chaque genre de récit répond donc à une attente sociale différente et possède un mode de consommation spécifique.

Parmi ces modes de consommation sociale du récit, celui qui nous intéresse ici fait de l'accès à la jouissance esthétique sa raison d'être principale. Ce qui caractérise cette jouissance – on l'a vu – c'est l'impression de suspension de la temporalité ordinaire et, parallèlement, l'impression d'être immergé dans la temporalité de l'histoire racontée. C'est par rapport à cette expérience esthétique, à ce mode de consommation spécifique, qu'il convient d'interpréter les manipulations narratives altérant, dans un récit, le temps de l'histoire racontée (ellipse, sommaire, scène, pause, etc.). Beaucoup plus qu'un signe de la toute-puissance du narrateur, j'aurais tendance à y voir le résultat d'une

9. Les termes entre parenthèses correspondent, dans la terminologie de Genette, aux « formes canoniques du tempo romanesque : un peu comme la tradition musicale classique avait distingué dans l'infinité des vitesses d'exécution possibles quelques mouvements canoniques, *andante*, *allegro*, *presto*, etc., dont les rapports de succession et d'alternance ont commandé pendant quelque deux siècles des structures comme celles de la sonate, de la symphonie ou du concerto » G. Genette, *op. cit.*, p. 129.

10. « Tout acte de parole et, plus généralement, toute action, est une conjoncture, une rencontre de séries causales indépendantes : d'un côté les dispositions, socialement façonnées, de l'habitus linguistique, qui impliquent une certaine propension à parler et à dire des choses déterminées (intérêt expressif) et une certaine capacité de parler définie inséparablement comme capacité linguistique d'engendrement infini de discours grammaticalement conformes et comme capacité sociale permettant d'utiliser adéquatement cette compétence dans une situation déterminée ; de l'autre, les structures du marché linguistique, qui s'imposent comme un système de sanctions et de censures spécifiques. » P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 14.

stratégie visant à inscrire le plus durablement ou le plus profondément possible le lecteur dans l'histoire racontée (de façon à lui donner l'impression la plus nette ou la plus durable qui soit de vivre suspendu à un temps qui n'est plus celui dans lequel se déroule sa vie ordinaire). Ne pas tenir compte de cette visée esthétique signifie se complaire dans la description d'une toute-puissance narrative qui est beaucoup plus limitée qu'on ne le croit et passer complètement à côté des conditions réelles dans lesquelles s'exerce la production et la circulation des récits dans notre société¹¹. La conception narratologique traditionnelle du *temps de l'histoire* me semble donc viciée par un double défaut : elle méconnaît la spécificité du temps de l'histoire par rapport au temps cosmique et ne s'interroge pas assez sur les modes de consommation qui président à la production et à la circulation des récits dans notre société. Il est pourtant une notion narratologique, récemment remise à l'honneur, qui satisfait partiellement (et c'est-là que la conception guillaumienne du temps impliqué pourrait avoir toute sa place) aux exigences que la catégorie du *temps de l'histoire* laisse insatisfaites : la notion d'*intrigue*¹².

5. La notion d'intrigue ou quand l'émotion du lecteur devient la mesure du temps de l'histoire

L'atout principal de cette notion est qu'elle indexe l'écoulement du temps de l'histoire sur des paramètres irréductibles aux formes de calendarité régulant, dans notre société, la perception du temps cosmique et qu'elle prend, en outre, en considération le mode de consommation sociale qui préside à la production des récits qui ont vocation à satisfaire une attente esthétique. L'écoulement du temps de l'histoire est indexé sur l'émotion ressentie par le lecteur d'un roman pendant la lecture du récit. Quant aux règles qui président à la production et à la réception sociale des récits, elles deviennent le principe qui régit et oriente la construction l'intrigue.

Qu'est-ce donc qu'une intrigue ? Ce n'est ni l'histoire racontée, ni le récit de cette histoire, c'est plutôt la stratégie que l'auteur d'un récit met en

11. « Les oppositions qui structurent la perception esthétique ne sont pas données a priori, mais, historiquement produites et reproduites, elles sont indissociables des conditions historiques de leur mise en œuvre. [...] » P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 486.

12. Pour un aperçu historique de cette notion et pour une présentation des raisons qui ont pu justifier sa redécouverte actuelle en narratologie, voir, de Raphaël Baroni, les deux premiers chapitres de son ouvrage, *La tension narrative* : « Une définition "étroite" de l'intrigue » et « La séquence, segment existentiel ou structure discursive ? » dans R. Baroni, *La tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, pp. 39-90.

œuvre pour éveiller et ensuite entretenir l'intérêt de ses lecteurs. Il s'agit d'une notion qui envisage l'organisation d'un récit en fonction d'un mode de consommation esthétique. Ce mode de consommation trouve son aboutissement dans les états émotionnels à travers lesquels passent le lecteur d'un récit pendant la lecture de l'histoire : la mise en intrigue est la cause principale des émotions qu'il ressent à ce moment-là. La vie émotionnelle du lecteur est généralement organisée autour d'un *manque*¹³ : il peut s'agir d'un manque d'information concernant l'histoire à venir (celle qui doit encore être racontée) ou l'histoire passée (celle qui a déjà été racontée, mais de façon lacunaire).

Dans le premier cas, l'intérêt du lecteur se porte sur la dimension « pragmatique » du récit, c'est-à-dire sur la manière dont se déploient les comportements des personnages donnant lieu à des « événements »¹⁴. Dans le deuxième cas, l'intérêt du lecteur se porte plutôt sur la dimension « cognitive » du récit, c'est-à-dire sur les formes à travers lesquelles, à l'intérieur du récit, les énigmes sont posées, démantelées, élucidées et, enfin, après un retard plus ou moins long, résolues (ce qui correspond à la manière dont le savoir s'articule à l'intérieur d'un récit)¹⁵. Autant d'incertitudes *pragmatiques* et *cognitives* qui correspondent, sur le plan affectif, à une situation de *tension* : notion qui recouvre en narratologie un état émotionnel ambivalent, caractérisé, d'un côté, par l'envie d'en savoir plus sur l'histoire qu'on lit et, de l'autre, par la frustration de ne pouvoir satisfaire cette envie qu'au moment voulu par le narrateur, seul et unique arbitre du rythme et de la vitesse auxquels se développe le récit¹⁶.

13. La *tension narrative* « est produite par le retard de la livraison d'une information importante concernant le passé, le présent ou le futur de l'histoire racontée. Le lecteur ou le spectateur, intrigué par le récit, est ainsi poussé à compenser le caractère réticent de la narration et à produire lui-même des anticipations incertaines portant sur le développement à venir de l'histoire. Nœud et dénouement sont donc reliés tensivement et remplissent respectivement des fonctions cataphorique et anaphorique lors de l'actualisation progressive de l'histoire par un narrataire. » R. Baroni, *L'œuvre du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 10.

14. A. J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette, 1979, p. 288.

15. *Ibid.*, pp. 40-42.

16. « La tension narrative est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative [est] ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on [peut reconnaître] en elle l'aspect

La notion d'intrigue satisfait donc aux exigences que la notion narratologique de *temps de l'histoire* peinait à satisfaire : d'une part, la durée de l'histoire racontée est mesurée en fonction de la variabilité des états émotionnels du lecteur (états émotionnels qui font que certains événements semblent être plus longs et d'autres plus courts en raison du type d'attente, pragmatique ou cognitive, que leur récit vient combler) et, d'autre part, l'organisation des événements de l'histoire est mise en relation avec les règles qui président à la circulation d'un certain type de récits : les récits qu'on lit, non pas pour s'informer, mais pour se divertir, pour goûter à une forme de plaisir (dont on a vu que la suspension du temps ordinaire et l'immersion dans la fluence du temps diégétique constitue l'ingrédient principal).

Mais le problème est que la notion d'intrigue décrit le *temps de l'histoire* uniquement à partir de l'impression subjective que le lecteur se fait de son écoulement sous l'effet des stratégies narratives qui stimulent, dynamisent et amplifient sa vie émotionnelle. Ce temps subjectif n'est donc décrit que dans des termes qui relèvent du registre lexical de l'émotion, du sentiment, de l'affect (le suspense, la curiosité, la surprise)¹⁷. Il n'y a donc pas un véritable effort de restitution de *l'image mentale* que le lecteur se fait de l'histoire racontée pendant qu'il est sous l'emprise de telle ou telle autre émotion suscitée par le récit. La théorie de l'intrigue fait tout simplement l'impasse sur « tout ce qui a trait à la figuration mentale du temps »¹⁸, comme dirait Guillaume. Et c'est là que la linguistique guillaumienne peut apporter une aide décisive à la narratologie.

6. La conception du temps chez Guillaume

La notion de temps est au cœur de la théorie linguistique de Guillaume. Le modèle descriptif mis au point pour décrire l'« image-temps »¹⁹ se démarque par son originalité. Aucune concession n'est faite aux représentations les plus conventionnelles du temps (et moins que jamais aux formes consacrées de la calendarité). Ce que ces représentations « offrent au regard », nous dit Guillaume, « c'est du temps déjà construit en pensée [...], alors que l'analyse demanderait qu'on vît du temps en train

dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue », R. Baroni, *La tension narrative*, op.cit., p. 18.

17. Sur ces notions, voir, de Raphaël Baroni, toute la partie 3 de *La tension narrative*, « Fonctions thymiques du récit », pp. 253-313.

18. G. Guillaume, *Temps et verbe*, op.cit., p. 8.

19. « Représentation mentale d'un cas de spatialisation du temps », cf. A. Boone et A. Joly, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, op.cit., p. 225.

de se construire dans la pensée »²⁰. C'est justement ce dernier type de représentation du temps qu'il décèle dans le système verbal français. À l'exclusion des verbes à l'indicatif, qui situent les événements dans un temps étranger à la pensée de l'homme (le *temps expliqué*)²¹, les autres modes (infinitif, participe, subjonctif) situent les événements qu'ils expriment dans un temps consubstantiel à la pensée de l'homme et qui n'existerait pas sans elle (le *temps impliqué*).

La ligne de démarcation entre le *temps expliqué* et le *temps impliqué* est ce que Guillaume appelle le « seuil d'actualisation »²² d'un verbe, point fondamental à partir duquel l'action exprimée par le verbe apparaît comme réalisée ou non réalisée, les verbes situés au-delà du seuil d'actualisation relèvent du *temps expliqué*, les verbes se situant en-deçà de ce même seuil relèvent du *temps impliqué*.

Cette alternative entre *temps impliqué* et *temps expliqué* est d'une importance fondamentale dans l'économie de notre discours, dans la mesure où la différence entre les récits qui sont réglés sur un mode de consommation esthétique et les récits qui sont réglés sur un autre mode de consommation repose sur l'aptitude des premiers à inscrire la conscience du lecteur dans le *temps de l'histoire* (équivalent narratologique de la notion guillaumienne de *temps impliqué*) et sur l'aptitude des seconds à l'inscrire (ou, si l'on préfère, à la retenir) dans le *temps cosmique* (notion qui recoupe celle de *temps expliqué*).

Mais, avant de développer le parallèle entre temps impliqué et temps de l'histoire, d'un côté, et temps expliqué et temps cosmique, de l'autre, il convient de se demander ce qui empêche un verbe, selon Guillaume, d'atteindre le seuil d'actualisation.

Guillaume articule sa réponse à travers une analyse de la catégorie grammaticale du *mode*. La tradition grammaticale reconnaît dans cette catégorie un « principe de classement des verbes selon les diverses façons dont le locuteur peut concevoir le processus exprimé par le verbe »²³. Or,

20. G. Guillaume, *Temps et verbe*, op.cit., p. 8.

21. L'acte d'énonciation, ce *nunc* à partir duquel s'opère la division du temps en époques (passé, présent, futur) n'est que l'un des innombrables instants qui composent le temps cosmique et Guillaume a raison de préciser que le temps in esse, celui qui correspond au mode indicatif est un temps qui « se développe extérieurement à l'image verbale » *Ibid.*, p. 29.

22. Sur l'actualisation, cf. A. Joly, « Actuel, actualité, actualisation » dans *Modèles linguistiques*, Tome XV, Fascicule 2, Toulon, Editions des Dauphins, pp. 55-67.

23. J. Dubois et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002, p. 514.

Guillaume ne prend en compte la subjectivité du locuteur qu'en tant qu'elle affecte le temps du processus décrit par le verbe. Le locuteur peut en effet laisser transparaître des doutes, des craintes, des espoirs, des désirs à l'égard du processus exprimé par les verbes de sa phrase : les chances d'être ou de ne pas être de l'action ou de l'état exprimés par les verbes en question s'en trouvent ainsi affectées. Mais, outre les chances de réalisation de l'action ou de l'état exprimés par les verbes, ce que la subjectivité affecte, selon Guillaume, c'est surtout la temporalité du verbe : le simple fait, pour un locuteur, de présenter des événements comme *certain*, *possibles*, *douteux*, *suspects*, *apparents*, *probables*, *désirables*, *redoutables* confère aux événements en question une temporalité différente (pour la raison très simple que seuls les événements certains relèvent du *temps expliqué*, les autres relèvent forcément du *temps impliqué*, le processus exprimé par le verbe ne s'étant pas réalisé, le locuteur l'ayant simplement présenté comme possible, désirable, redoutable, ou ayant émis des doutes sur sa réalité).

Il s'ensuit que, pour définir le temps de ces verbes, les seuls éléments qu'il faudra prendre en considération sont ceux-là même que le verbe porte inscrits en lui-même, à savoir (i) l'image du temps qui fait partie intégrante de la signification du verbe en question, mais surtout (ii) l'idée par laquelle on regarde l'action exprimée par le verbe (idée par laquelle s'exprime la subjectivité du locuteur)²⁴. Si donc le mode est le baromètre des chances de réalisation de l'action exprimée par le verbe et, parallèlement, de son « profil » temporel²⁵, les variations du degré de réalisation desdites actions généreront trois types de temporalités : le *temps in posse* où le mouvement d'actualisation est intercepté à son début, le *temps in fieri* où le même mouvement est intercepté dans son cours et le *temps in esse* où le mouvement parvient enfin à son terme²⁶. L'appartenance d'un verbe à un mode déterminé ne dépend donc en aucun cas du verbe regardé, « mais de l'idée à travers laquelle on regarde

24. Guillaume exemplifie sa thèse par l'analyse de deux propositions : « a) *je connais un chemin qui conduit à la vérité*. — La relative *qui conduit*, etc., s'appuie sur *un chemin* ; or, ce chemin, je le connais et il constitue, par conséquent, une possession *présente* de ma pensée — c'est-à-dire une *actualité* atteinte par elle. b) *Je cherche un chemin qui conduise à la vérité*. — La relative, comme dans l'exemple précédent, s'appuie sur *un chemin*, mais ce chemin, je le cherche ; conséquemment, il ne constitue pas une possession *présente* de ma pensée, mais, au contraire, un objet qu'elle vise à atteindre, qui ne figure pas encore sur sa ligne d'actualité. » G. Guillaume, *Temps et verbe*, op.cit., p. 41.

25. Sur la notion de « profil » temporel, cf. G. Guillaume, *Temps et verbe*, op.cit., p. 9.

26. *Ibid.* p. 9-10.

ce verbe »²⁷. Par l'intermédiaire de cette idée, la subjectivité du locuteur interagit avec le sens d'un verbe, altérant la représentation de sa temporalité. C'est cette dimension *subjective* qui caractérise le *temps impliqué* par opposition au *temps expliqué*, qui est plutôt le lieu où la subjectivité humaine se retire et l'action exprimée par le verbe *s'objectivise* dans le temps cosmique. C'est donc la subjectivité humaine, pour répondre à la question posée plus haut, qui empêche un verbe d'atteindre le seuil d'actualisation.

Si l'on veut maintenant essayer de décrire le *temps de l'histoire* sur le modèle de la description guillaumienne du *temps impliqué*, il faudra s'intéresser de près à la manière dont la subjectivité du narrateur (ou celle d'un personnage) interagit avec les faits racontés et modifie la perception mentale que le lecteur se fait de leur déroulement (virtuel, actuel ou réel). Mais, au préalable, il faut définir quel est le seuil d'actualisation à partir duquel, dans un récit, les faits représentés restent subjectifs et se déploient à l'intérieur du temps diégétique ou deviennent objectifs et se déploient dans le temps cosmique.

7. À la recherche du seuil d'actualisation des faits racontés dans un récit

Le problème auquel on se heurte quand on essaie de transposer les théories de Guillaume sur un plan narratologique, c'est que le terrain où elles ont été conçues et mises à l'épreuve n'est pas exactement le même que celui où l'on voudrait les transposer. L'univers de la langue et du discours, d'un côté, et l'univers du récit, de l'autre, ont, certes, plusieurs choses en commun, mais ne se recoupent pas. Guillaume a conçu ses théories dans l'univers de la langue et les a mises à l'épreuve dans l'univers du discours²⁸. Or, l'applicabilité de ses théories à l'échelle de ce discours spécifique qu'est le récit reste à démontrer. L'erreur à éviter serait de tenir cette démonstration pour superflue et d'assumer qu'il est possible de transposer les théories guillaumiennes du niveau *intraphrastique* au

27. *Ibid.* p. 30.

28. Les rapports entre *Langue et Discours* chez Guillaume sont beaucoup plus complexes que je ne les présente ici. Pour un aperçu plus exhaustif qui allie clarté d'exposition et synthèse conceptuelle, je renvoie à l'article d'André Joly « L'article, instrument de modalisation chez Gustave Guillaume » dans *Modèles Linguistiques, (Mode(s) et modalité(s) III*, textes réunis par Christophe Bruno), tome XXXII, année 2011, vol. 64, pp. 103-115.

niveau *interphrastique* sans la moindre difficulté²⁹. Il s'agirait d'une erreur parce que les récits, contrairement aux phrases, sont tenus au respect de certaines règles extralinguistiques qui dépendent des usages sociaux auxquels ils sont destinés. Pour composer une phrase, il m'est suffisant de connaître les règles de la grammaire d'une langue ; pour composer un récit, il me faut connaître les règles qui président à leur circulation sociale, à l'usage qu'en feront les lecteurs, aux attentes qu'ils aimeraient voir satisfaites par la lecture de tel ou tel autre récit, ces mêmes règles qui font qu'un récit fictionnel, un récit journalistique, un récit historique, un récit autobiographique ne sont pas la même chose, tout en appartenant à la catégorie des récits.

S'il fallait situer quelque part le seuil d'actualisation entre les récits qui inscrivent leur histoire dans le temps subjectif (*temps impliqué*) et ceux qui l'inscrivent dans le temps objectif (*temps expliqué*), j'aurais tendance à situer ce seuil entre les deux principaux modes de consommation sociale des récits : le *mode esthétique* (celui dont relèvent les fictions, voire, exceptionnellement, d'autres types de récits, pour peu que leur destination sociale originaire soit infléchiée esthétiquement) et le mode dont relèvent tous les récits (comme les récits journalistiques, historiques, biographiques) qui ont vocation à *décrypter la réalité*, à explorer le monde extérieur, à expliquer les faits qui s'y déroulent (à moins que leur vocation

29. De ces difficultés était bien conscient André Joly lorsqu'il se posait la question des rapports entre syntaxe phrastique et syntaxe textuelle dans un article d'il y a quelques années sur les incipit des récits de fiction. « *Lucy was beautiful* : Syntaxe phrastique et syntaxe textuelle dans les incipit des récits de fiction » dans A. Joly, *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, 2001, pp. 147-170. Sa thèse me semble compatible avec celle que je défends dans mon article. Entre syntaxe intraphrastique et syntaxe interphrastique, il y a bien un *continuum* qui permet d'envisager ces deux systèmes syntaxiques comme étant imbriqués l'un dans l'autre : « un texte [pouvant] être réduit à une seule phrase, qui peut à son tour être réduite à un seul mot » *Ibid.*, p. 149. Mais la différence entre phrase et texte est maintenue : elle dépend des intentions qui président à la prise de parole d'un sujet dans une situation de communication déterminée. Généralement, la syntaxe phrastique ne se soucie guère de ces intentions et se limite à étudier « les vocables et leur agencement dans la phrase. » *Ibid.*, p. 149. En revanche, la syntaxe textuelle fait des intentions du locuteur le pivot de sa description du sens de l'énoncé. « Dès l'instant qu'on entre dans le système de la communication, qui est le véritable univers du texte, on ne peut pas ne pas prendre en considération, dans la sous-jacence de l'expression, l'expressivité, qui est la manifestation directe du "sens d'intention" ou "visée de discours", de l'énonciateur » *Ibid.*, p. 149. Car « dans la perspective de la communication, nous ne fabriquons pas seulement des phrases, mais des "phrases-textes" ou, plus simplement, des textes. » *Ibid.*, p. 149.

ne soit détournée vers l'esthétique...). Les récits du premier mode inscrivent les faits qu'ils racontent dans un *temps subjectif* et créent ainsi les conditions pour que le lecteur s'évade du temps cosmique vers le temps diégétique. Les récits du deuxième mode inscrivent les faits qu'ils racontent dans un *temps objectif* et créent les conditions pour que le lecteur comprenne le monde qui l'entoure.

Le raisonnement semble tenir, mais il y a un problème.

Si le *temps diégétique* est l'équivalent narratologique du *temps impliqué* guillaumien, alors il ne devrait comporter que des faits virtuels (ou en phase de réalisation) : les verbes appelés à exprimer ces mêmes faits devraient être tous conjugués aux modes quasi-nominaux (infinitif, participe, subjonctif : les modes du temps *in posse* et du temps *in fieri*). Aucun verbe ne devrait être conjugué au mode indicatif (le mode du temps *in esse*). Or, il est vrai que dans les récits fictionnels, les faits virtuels ont beaucoup plus d'importance qu'on ne le croit d'ordinaire³⁰ (combien de récits se limitent à raconter, non pas ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver ? Ce que les personnages voulaient faire, mais n'ont pas fait ?), mais on aura du mal à trouver des récits fictionnels qui ne comportent aucun verbe à l'indicatif.

Moralité : ou bien la transposition des théories guillaumiennes sur le plan narratologique est impossible, ou bien, si elle est possible (ce que je continue à croire), il faut trouver une solution à ce problème.

La solution ne peut venir que de la description du mécanisme qui, dans un récit à vocation esthétique, neutralise la propriété qu'ont les verbes à l'indicatif d'inscrire les événements qu'ils relatent dans un temps extérieur au langage. Mais y a-t-il vraiment quelque chose qui empêche un récit articulé au mode indicatif d'inscrire les actions exprimées par les verbes dans le temps *in esse* ?³¹

30. Voir, à ce sujet, les remarques très intéressantes faites par Raphaël Baroni dans l'entretien qu'il m'a accordé pour ce numéro de *Modèles linguistiques*.

31. C'est à peu près la même question que se posait John Searle dans son célèbre article sur le statut logique du discours de la fiction, lorsqu'il s'interrogeait sur les causes qui font qu'un énoncé fictionnel n'est pas reçu par l'interprète (le lecteur d'un roman ou le spectateur d'un film, par exemple) comme un énoncé faisant des affirmations sur le monde extérieur (une assertion) tout en ayant l'apparence d'un énoncé qui fait des affirmations de ce type. Cf J. Searle, « Le statut logique du discours de la fiction » dans *Sens et expression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, pp. 101-119. Mais la solution qu'il propose diffère de celle que j'exposerai dans la suite du présent article : le caractère non-référentiel des énoncés fictionnels ne dépend pas (ou ne dépend pas seulement) de l'existence de conventions extralinguistiques d'ordre pragmatique rompant la

8. La manière dont s'articule le savoir dans un récit fictionnel et dans un récit non-fictionnel

Considérons à nouveau la différence entre une *phrase* et un *récit*. Soit l'énoncé suivant :

Le professeur Rosario La Ciura s'abstient de tout commerce avec les femmes et observe la plus rigoureuse continence sexuelle.

Cet énoncé peut recevoir deux interprétations différentes suivant qu'on le considère comme :

- (i) une phrase dégagée de tout lien avec d'autres phrases ;
- (ii) une phrase entretenant une relation sémantique avec d'autres phrases et formant avec celles-ci un ensemble phrastique plus grand appelé *texte*.

Pour interpréter l'énoncé-phrase, il m'est suffisant de décrypter le sens des mots qui composent la phrase : et je peux très bien me contenter, pour le faire, de prendre en compte la définition du sens de ces mots telle qu'elle a été consignée dans un bon dictionnaire.

Il en va tout autrement pour interpréter l'énoncé-texte : si le texte auquel l'énoncé appartient est un récit, l'interprète se posera la question de savoir d'où vient la misogynie et l'abstinence sexuelle de Rosario La Ciura. Ne pouvant trouver une réponse à cette question dans l'énoncé, il formulera des hypothèses : Rosario La Ciura a-t-il essuyé des déboires sentimentaux qui l'ont amené à mépriser l'autre sexe ? A-t-il des penchants homosexuels ? Souffre-t-il d'une forme d'impuissance ? Ces hypothèses sont partie intégrante de son interprétation et lui confèrent une profondeur sémantique qui n'aurait pas lieu d'être si l'énoncé à interpréter était une simple phrase isolée.

Tout cela pour dire que l'interprétation d'un récit, contrairement à l'interprétation d'une phrase isolée³², amène l'interprète à se poser

connexion entre les mots et le monde, mais des modes d'articulation du savoir qui, dans un récit fictionnel, a vocation à éclairer le sens des événements qui y sont racontés.

32. À vrai dire, cette conception de la "phrase" est étrangère à la pensée authentique de Guillaume. Celui-ci considérerait que le texte était l'unité supérieure du discours, non la phrase. Un texte peut consister en une seule phrase, mais son interprétation, même dans ce cas, ne pourra se dire complète que si elle prend en considération le « sens d'intention » de l'énonciateur dans le cadre d'une situation de communication donnée. Il ne suffira pas, à cet effet, d'étudier les vocables et leur agencement dans la phrase, il faudra aussi prendre en compte les intentions du sujet parlant, dans la mesure où elles façonnent l'étendue conceptuelle des vocables utilisés et les rendent aptes à produire un

beaucoup plus de questions sur le sens de l'énoncé. Des questions qui traduisent un horizon d'attente caractérisé par la recherche d'un savoir qu'il ne s'aviserait même pas de chercher dans un énoncé-phrased. Et c'est justement de la manière dont le récit répond (ou ne répond pas) à cette attente que dépend l'usage social auquel il sera destiné, son mode de consommation sociale.

On avait situé le seuil d'actualisation des faits racontés dans un récit — ce même seuil à partir duquel les faits en question s'inscrivent soit dans le temps cosmique, soit dans le temps diégétique — à la frontière de deux modes de consommation différents : celui des récits de fiction et celui des récits qui ont vocation à décrypter la réalité, à explorer le monde extérieur, à expliquer les faits qui s'y déroulent (récits journalistiques, historiques, biographiques, etc.). On peut maintenant dire que la compatibilité d'un récit avec un mode de consommation de type esthétique ou avec un mode de consommation de type historique, journalistique, autobiographique, etc. est fonction du savoir déployé par le récit et de son aptitude à combler l'horizon d'attente du lecteur. Il est en effet erroné de croire que les récits à vocation esthétique ne mobilisent aucun savoir : ils en mobilisent autant, si ce n'est plus, que les récits destinés à un mode de consommation différent, mais ils ne comblent pas de la même façon l'attente avec laquelle les lecteurs abordent le texte et cherchent à comprendre les faits qui y sont racontés.

Ce qui caractérise les récits réglés sur un mode de consommation esthétique, ce n'est donc pas la négation de tout savoir, mais *la manière de le présenter aux lecteurs, de le doser dans le temps pour répondre aux*

effet de sens déterminé. « En d'autres termes, si la phrase est l'« unité du discours », elle n'est qu'un "discours limité", si bien que le "texte", au-delà de la phrase, n'est jamais perdu de vue » A. Boone et A. Joly, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, cit., p. 325. Malheureusement, certains narratologues d'inspiration guillaumienne n'ont pas toujours tenu compte de cette imbrication étroite entre phrase et texte que l'on retrouve chez Guillaume. Ils se sont ainsi risqués à des extrapolations qui sont étrangères à la pensée du linguiste dont ils se réclament (cf. l'inventaire des phrases-modèles dressé par l'école praxématique dans le souci de ramener à des matrices phrastiques toute la variété des situations narratives déployées dans l'univers du récit. Voir, J. Brès, *La Narrativité*, Duculot, Louvain-la-Neuve, 1994, surtout les pages 95-144). Il me semble qu'on est là plutôt dans une logique greimasienne du récit, la phrase étant envisagée comme l'horizon indépassable du discours : « en tant qu'unité supérieure, infranchissable [du discours] », écrivent Greimas et Courtès dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, « la phrase impose ses limites à la grammaire qui, de ce fait, ne peut être qu'une grammaire phrastique », Cf. A. J. Greimas et J. Courtès, *op. cit.*, p. 280.

questions qui affleurent tout au long de la lecture. Du fait que cette manière de présenter le savoir n'est pas réglée sur le mode de l'explication (comme c'est le cas pour les récits journalistiques, historiques ou autres), les faits racontés dans ce genre de récits, même s'ils sont exprimés par des verbes à l'indicatif, ne renvoient pas à quelque chose qui se serait effectivement déroulé dans un temps extérieur au langage (le *temps cosmique*).

Pour décrire la temporalité propre aux événements racontés dans un récit à vocation esthétique, il convient donc de tenir compte des modes par lesquels le savoir s'articule à l'intérieur de ce même récit. La prise en compte de ce savoir et de ses modes d'articulation est la seule condition à laquelle les outils analytiques élaborés par la linguistique guillaumienne pour décrire le *temps impliqué* sont exploitables au niveau du récit (pour peu que l'on ne considère pas le récit comme une simple phrase un peu plus grande et qu'on n'assume pas arbitrairement qu'on peut appliquer à l'analyse du récit des théories analytiques dont l'efficacité a été mise à l'épreuve uniquement à l'échelle de la phrase).

Pour décrire le savoir mobilisé à l'intérieur d'un récit, il convient donc de définir, dans une première approximation, ses modes de manifestation (i) à l'échelle du texte et (ii) à l'échelle d'une table de valeurs indiquant pour chaque forme de savoir le degré de vérité qui lui est propre.

- (i) Suivant que ce savoir est inscrit dans le texte ou non, on parlera de *savoir explicite* ou de *savoir implicite*. Le premier est un savoir textualisé, articulé directement par le narrateur ou par un personnage du récit. Le second est un savoir non-textualisé dont l'articulation est laissée à l'initiative de l'interprète en fonction de sa culture.
- (ii) Quant aux degrés de vérité de ce savoir, on distinguera : un *non-savoir*, un *faux-savoir* et un *vrai savoir*. Le premier est un savoir inapte à dissiper le mystère qui entoure les faits racontés : il témoigne uniquement de l'effort accompli par un personnage (ou par le narrateur lui-même) pour mener à terme une explication qu'il n'arrive pourtant pas à trouver ; le second est un savoir qui, après avoir servi, un temps à expliquer certains faits est reconnu plus tard comme erroné ou même démasqué comme mensonger ; le troisième, enfin, est un savoir qui répond à toutes (ou presque toutes) les questions que le lecteur peut se poser sur les faits racontés.

En étudiant la manière dont ces différentes formes de savoir s'articulent aux événements racontés dans le récit (pour les expliquer ou pour les envelopper de mystère), on peut dégager trois types de *mise en intrigue* correspondant à trois formes de temporalité diégétique :

- 1) la temporalité des faits qui, tout en étant racontés à l'indicatif, ne correspondent pas à des faits qui se sont produits dans un temps extérieur au langage, le narrateur se plaisant à entourer son récit de mystère plutôt qu'à le rendre clair et transparent, comme le ferait l'auteur d'un récit journalistique, historique ou biographique.
- 2) la temporalité des faits dont l'articulation narrative est éclairée par un savoir bancal et fluctuant, dont l'aptitude à éclairer les faits relatés est constamment remise en question à la faveur d'une succession de révélations de courte durée et de dévoilements mensongers.
- 3) la temporalité des faits qui s'appuient sur un savoir entièrement dépendant des suppositions élaborées au fil du récit par le lecteur, pour éclairer des faits qui ont été racontés de manière lacunaire.
La nouvelle *Le professeur et la sirène* fournira matière à illustrer ces trois formes de temporalité.

9. Le temps *in esse* narratif

Soit l'une des premières phrases de la nouvelle :

Il avait des mains très laides, noueuses, rougeâtres, aux ongles coupés droit et pas toujours nets, mais un jour, lorsque dans une de ses revues il tomba sur la photographie d'une statue grecque archaïque, un de ces visages aux yeux écartés, au sourire ambigu, *je fus surpris* de voir ses doigts difformes caresser l'image avec une délicatesse proprement royale.³³

Paolo, le narrateur, est ici en train de parler de son ami le professeur Rosario La Ciura : il l'a surpris en train de caresser tendrement la photographie d'une statue grecque archaïque reproduite sur les pages d'une revue. Mais il ne sait pas expliquer ce geste et il fait part au lecteur de son étonnement au moment même où il relate l'action accomplie par son ami. En disant « je fus surpris », le narrateur avoue donc son incapacité à expliquer le geste de tendresse du professeur à l'égard de l'image d'une statue. Ce geste, même s'il est raconté au mode indicatif (la version originale italienne du passage en question est : « mi sorpresi vedendo che i suoi deformati polpastrelli *accarezzavano* l'immagine con una delicatezza addirittura regale »³⁴) ne renvoie pas ici à quelque chose d'objectif, car l'incapacité du narrateur à étayer l'observation de ce geste par la connaissance des causes qui ont amené le professeur à l'accomplir, prive sa parole de l'objectivité qui est généralement rattachée aux récits articulés au mode de l'indicatif.

33. G. Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 119-120.

34. « *Accarezzavano* » est l'imparfait de l'indicatif conjugué à la troisième personne du pluriel du verbe *accarezzare* (caresser).

Le même effet peut, parfois, être produit par des questions. Un jour, au cours d'une conversation, le professeur ose une comparaison un peu indécente entre l'aspect des oursins (animaux marins dont il raffole) et celui du sexe féminin : « rien [n'est] plus beau que ces cartilages sanguins, ces simulacres féminins au parfum de sel et d'algue ». Et le narrateur de commenter en laissant transparaître sa surprise et son incompréhension : « *j'étais confus et fasciné* ; comment un tel homme pouvait-il se laisser aller à des métaphores presque obscènes, afficher une gourmandise enfantine, pour les délices, après tout médiocres, d'un plat d'oursins ? ». ³⁵

Quand le narrateur révèle à son illustre ami qu'il appartient à une vieille et noble famille sicilienne (les Corbera di Salina), le professeur s'en réjouit ³⁶, mais il lui conseille, pour préserver son nom et pour conférer à sa lignée une sorte d'« immortalité physique », de se marier au plus vite, au lieu de « gaspiller [sa] semence dans les endroits les plus invraisemblables » ³⁷ (allusion aux pratiques libertines du narrateur). Conseil que le narrateur prend très mal et qui lui inspire des pensées méprisantes à l'égard du professeur (pensées qui, en même temps, témoignent de son incapacité à cerner le profil du personnage) : « Décidément, il me faisait perdre patience. « Vous, vous. » Qui, vous ? Le vil troupeau qui n'avait pas eu la chance d'être le sénateur La Ciura ? Et lui, *l'obtenait-il cette immortalité physique ? Rien de moins sûr, à voir son visage ridé, son corps bouffi...* » ³⁸.

L'incapacité du narrateur à pénétrer la personnalité du professeur et à donner un sens aux choses qu'il l'entend dire ou qu'il le voit faire s'exprime donc par des verbes qui laissent affleurer sa surprise et qui privent sa narration de l'objectivité qui devrait généralement être la sienne du fait de son mode d'articulation grammaticale : l'indicatif.

Que la neutralisation des propriétés grammaticales du mode indicatif dépende, dans ce récit, de l'incapacité du narrateur à étayer les faits qu'il observe sur un savoir solide, émerge on ne peut plus clairement quand le professeur, pour essayer d'expliquer son éthique sexuelle, pour le moins originale, fait allusion à un certain « savoir » qu'il partagerait avec d'autres élus (sans donner plus de précision sur ce dont il s'agit), savoir qui permettrait aux gens comme lui de tenir le plaisir que les humains

35. G. Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 128.

36. « j'ai beaucoup de considération pour les vieilles familles. Elles ont une mémoire, minuscule certes, mais de toute façon plus grande que les autres » *ibid.*, p. 126.

37. *Ibid.*, p. 126.

38. *Ibid.*, p. 126.

tirent habituellement du sexe pour un plaisir de deuxième plan, un plaisir digne de *ceux qui ne savent pas*. « N'éprouviez-vous aucune répugnance », demande-t-il à Paolo en faisant allusion aux rapports charnels entretenus par celui-ci avec ses maîtresses, « elles aussi bien que toi, à couvrir de baisers vos futures carcasses entre des draps malodorants ? [...] Comment des êtres de leur acabit et du tien peuvent-ils combiner ensemble des orgies ? »³⁹. Et le narrateur de rétorquer : « On ne peut tout de même pas coucher uniquement avec des Altesses Sérénissimes ! ». « Qui te parle d'Altesses Sérénissimes ? » répond alors le professeur. « Elles sont vouées au charnier comme les autres. Mais ces choses-là, jeune homme, *tu ne saurais les comprendre*, j'ai eu tort de t'en parler. Que toi et tes amies alliez vous vautrer dans le méphitique borbier de vos plaisirs, c'est fatal. *Rares sont ceux qui savent* ».⁴⁰

La neutralisation de la capacité propre au mode indicatif d'inscrire les faits racontés dans la réalité du temps cosmique dépend, dans cette nouvelle, de la manière de doser le savoir qui est censé éclairer l'histoire. Le narrateur raconte certains faits, mais s'empresse aussitôt d'émettre des doutes sur sa propre capacité à les expliquer. Ces modalisations de l'histoire dans le sens du possible, de l'à peine compréhensible, de l'inattendu, etc., privent l'indicatif de sa valeur grammaticale et lui attribuent des propriétés qu'il ne saurait avoir que dans un récit. La subjectivité du narrateur interagit donc avec les faits racontés et leur confère une temporalité qui, à la surface, relève du temps réel, mais, en profondeur, du temps virtuel. C'est cette temporalité hybride qu'on a appelé « temps *in esse* narratif ».

10. Le temps *in fieri* narratif

Soit le moment culminant du récit à travers lequel le professeur reconstruit son initiation sexuelle avec la sirène : la rencontre avec Lighea.

Levé depuis peu, j'étais monté aussitôt en barque ; quelques coups de rames avaient suffi pour m'éloigner des galets du rivage et je m'étais arrêté à l'ombre d'un rocher, protégé ainsi du soleil qui se montrait déjà, superbe de fureur, et changeait en bleu-or les nacres de la mer. J'étais en train de déclamer lorsque je sentis le bord de la barque s'enfoncer brusquement sur la droite, derrière moi, comme si *quelqu'un* cherchait à se hisser. Je me retournai : le visage lisse d'une *adolescente* émergeait de l'eau, deux petites mains s'agrippaient au bordage. Cette *jeune fille*, qui devait avoir seize ans, me souriait et ses lèvres pâles, à peine étirées, laissaient entrevoir de petites dents pointues et blanches, pareilles à celles des chiens. [...] Comme tout un chacun, je voulus croire qu'il s'agissait d'une *baigneuse* ; aussi, me déplaçant avec précaution, me portai-je à sa hauteur

39. *Ibid.*, p. 132.

40. *Ibid.*, p. 133.

et, penché en avant, lui tendis-je les mains pour l'aider à monter. Mais *elle*, faisant preuve d'une vigueur stupéfiante, émergea d'un bond, toute droite, jusqu'à la taille, se suspendit à mon cou, m'enveloppa d'un parfum inconnu et se laissa retomber dans la barque : sous le galbe de l'aine et la chute des reins, son corps était d'un poisson ; revêtu de minuscules écailles bleues et nacrées, il se terminait en une queue fourchue qui frappait lentement le fond du canot. J'étais devant une *sirène*⁴¹.

Les mots mis en italiques scandent les étapes à travers lesquelles passe la conscience de Rosario La Ciura avant de se rendre compte que la créature qui se glisse dans sa barque est une sirène. *Quelqu'un... adolescente... jeune fille... baigneuse... elle... sirène* : les mots marquent une progression dans la compréhension de la situation, mais ils témoignent aussi des tâtonnements de la conscience du narrateur, de ses fourvoiements, de ses méprises (une sirène n'est pas une baigneuse pas plus qu'une jeune fille de seize ans...). Le savoir qui sous-tend ce récit est donc soumis à une constante révision et oscille en permanence entre ce qui est de nature à rapprocher la conscience du lecteur de la vérité et ce qui est de nature à l'en éloigner. Cette succession de révélations et de remises en cause correspond à une temporalité en phase de réalisation, l'équivalent, à l'échelle du récit, du temps *in fieri*.

Celui-ci, écrit Guillaume, nous donne un aperçu de l'image-temps « en cours de formation dans l'esprit »⁴², le processus décrit par le verbe n'atteignant pas la ligne d'actualisation, mais s'arrêtant juste avant à défaut de réussir à franchir l'écueil des idées qui interceptent son avancée. Pour atteindre la ligne d'actualisation, il faudrait « que les idées que la visée a à traverser soient, en quelque sorte, assez transparentes pour ne l'intercepter aucunement et la laisser arriver, avec l'image verbale qu'elle véhicule, jusqu'au temps *in esse* »⁴³. Rapportée à l'échelle du récit, cette remarque sur « les idées [qui ne sont pas] assez transparentes » pour éviter d'intercepter le mouvement du verbe vers le temps *in esse*, ne saurait s'appliquer qu'au savoir qui sous-tend tout récit et qui, seul, peut permettre, s'il est assez transparent, d'inscrire les faits racontés dans le temps réel. Or, le savoir déployé dans l'extrait cité plus haut est loin d'être transparent : il ne peut donc pas éclairer suffisamment les faits racontés pour leur permettre d'atteindre le seuil à partir duquel un récit peut nous renseigner sur les faits qui se passent dans le monde réel. Mais il ne s'agit pas non plus d'un savoir complètement obscur qui aurait pour effet de plonger les faits racontés dans la nébuleuse du temps *in posse* où les faits

41. *Ibid.*, pp.146-147.

42. G. Guillaume, *Temps et verbe, op.cit.*, p. 10.

43. *Ibid.*, p. 30.

sont seulement en puissance d'être (à défaut de savoir s'ils ont pu avoir vraiment lieu). Ni transparent, ni obscur, le savoir qui sous-tend les faits racontés dans le passage cité plus haut est un savoir « en devenir », à l'image du temps dans lequel se déroulent les événements narratifs qui bénéficient de son éclairage (le temps *in fieri*).

11. Le temps *in posse* narratif

Soit l'épilogue de la nouvelle :

Le sénateur partit le lendemain matin. [...] Le jour suivant, à l'aube, on téléphona de Gênes au journal : durant la nuit, le sénateur La Ciura était tombé à la mer, alors qu'il se trouvait sur le pont du Rex en route vers Naples ; malgré les importants moyens aussitôt mis en œuvre, le corps n'avait pas été retrouvé⁴⁴.

Qu'est-ce qui est arrivé au professeur ? Est-il tombé accidentellement à la mer ? Ou bien s'y est-il jeté volontairement ? Un suicide camouflé en accident ? Un plongeon dans la mer à la recherche de son amour perdu, Lighea, la sirène dont il prétend avoir été l'amant dans sa jeunesse ? Mais pourquoi alors son corps n'a-t-il pas été retrouvé ? Faut-il vraiment croire qu'une sirène l'a accueilli dans sa demeure sous-marine ? Ou bien, plus prosaïquement, qu'il a fini dans le ventre d'un requin ?

Tout est franchement possible. Il n'y a pas de limites à la production de scénarios hypothétiques susceptibles de rendre compte du déroulement des faits que la nouvelle raconte de manière lacunaire. On voit là clairement qu'un récit ne consiste pas seulement à raconter certains faits, mais à les éclairer d'un savoir susceptible de les rendre plus ou moins intelligibles. Là où, comme ici, ce savoir est insuffisant, les faits racontés ont une existence puissantielle : ils peuvent être ou ne pas être sans qu'il soit possible de savoir avec certitude s'ils ont vraiment été ou non. Si j'ai qualifié de « lacunaire » le récit des circonstances de la mort (ou de la disparition : qui peut savoir ?) du professeur, ce n'est donc pas parce qu'il manquerait un maillon important à la chaîne des événements racontés. Sur un plan strictement narratif (celui d'une narrativité basique qui se déploierait sur un horizon exclusivement « événementiel »), tout y est dans ce récit : le départ du professeur de la gare de Turin, son embarquement à Gênes, sa chute dans l'eau... Rien ne compromet sa cohérence « événementielle ».

Mais, justement, si l'on passe d'un modèle de narrativité réduite (centré sur l'événementiel) à un modèle plus large (le seul, d'ailleurs, qui soit capable de rendre compte de ce qu'est vraiment un récit), on

44. G. Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 155-156.

s'aperçoit que les faits racontés ne sont pas éclairés par un savoir suffisamment limpide et qu'il est possible de faire un grand nombre de suppositions sur la manière exacte dont ils se sont déroulés. L'articulation de ces suppositions est l'expression d'un savoir qui est entièrement laissé à la charge des lecteurs et de l'horizon d'attente à partir duquel ils abordent le récit pour y chercher une représentation plus ou moins intelligible des faits qui y sont racontés. Ce qui rend ce savoir puissant est le fait de ne pas être inscrit dans le texte : il s'agit donc d'un savoir implicite dont il ne sera jamais possible de dire s'il a une quelconque chance d'expliquer les faits que le récit raconte : les hypothèses des lecteurs ne pouvant être ni confirmées ni invalidées par le texte. Redevables de leur éclairage à un savoir de nature hypothétique, les faits en question s'inscrivent eux aussi dans une temporalité purement virtuelle, la temporalité qui correspond, sur le plan diégétique, à ce que Guillaume avait appelé le temps *in posse*.

12. Une réflexion sur le temps

Un mot, avant de conclure, sur la philosophie du temps qui se déploie dans cette nouvelle derrière les apparences phénoménales de l'histoire racontée. Le temps en question est essentiellement le temps cosmique. Ses effets sur les choses et les êtres vivants sont présentés en termes catastrophiques. C'est une force qui emporte tout sur son passage. Il défait, use, efface. Rien ne peut lui résister, même pas les souvenirs. Nous essayons, à travers eux, de préserver ce qui nous est cher d'une destruction certaine. Mais quoi que nous fassions, le temps l'emportera toujours. C'est le sort qui échoit, très emblématique dans la nouvelle, aux objets qui ont rempli, un moment, la fonction de souvenir. Au cours de son récit, le sénateur La Ciura évoque le souvenir d'une branche de corail qui lui avait été offerte par Lighea⁴⁵. Après avoir été, pendant quelques années, une sorte de relique lui permettant de retrouver le souvenir des moments passés avec la sirène, la branche a fini par être volée et, pendant longtemps, il n'en a plus eu de nouvelles. « J'eus l'occasion de la retrouver, plus tard, chez un bijoutier du Ponte Vecchio, profanée, nettoyée, polie, presque méconnaissable. Je l'ai rachetée et suis allé pendant la nuit la jeter dans l'Arno : trop de mains sacrilèges en avaient disposé⁴⁶ ».

45. *Ibid.*, p. 153.

46. *Ibid.*, p. 153

Ce qui est arrivé à cette branche pourrait sembler anecdotique, mais d'autres objets-souvenirs mentionnés dans la nouvelle connaissent le même sort. Des similitudes trop évidentes pour être fortuites. Après la mort du professeur, le narrateur découvre, à la lecture du testament, qu'il a été fait légataire d'un vase grec à figures de sirènes et d'une photographie reproduisant la Koré de l'Acropole. Entré en possession des biens, il les envoie chez lui, à Palerme. Mais la guerre éclate et les *liberators* détruisent sa maison : « Lorsque je revins, je constatai que la photographie, découpée en rubans, avait servi de torche aux pillards nocturnes ; le cratère était en miettes ; sur le plus gros fragment, on voyait encore les pieds d'Ulysse attaché au mât du navire : je l'ai toujours »⁴⁷. Quant aux livres que le professeur avait laissés à l'Université de Catane, « ils furent déposés dans les sous-sols de l'Université ; les crédits destinés aux rayonnages faisant défaut, ils pourrissent, tout doucement »⁴⁸.

Tout ce grâce à quoi une personne espère survivre à sa propre mort est voué, tôt ou tard, à disparaître. Il n'y a rien qui résiste à l'inexorable rouleau compresseur du temps. La seule manière d'y échapper est peut-être de se suicider (c'est, d'ailleurs, ce que fait, très probablement, le professeur lorsqu'il tombe du pont du navire). Mais, dans la nouvelle, cette fuite vers la mort est présentée sous une forme fantastique comme un voyage dans le monde sous-marin des sirènes : « Tu es beau et jeune », avait dit Lighea à son amant, « tu devrais me suivre à présent sous la mer et tu échapperais aux souffrances, à la vieillesse. [...] Quand tu seras par trop las, quand vraiment tu n'en pourras plus, tu n'auras qu'à te pencher sur la mer et à m'appeler : je serai toujours là car je suis partout, et ta soif de sommeil sera comblée »⁴⁹. La relation d'amour qu'il entretient quelques semaines durant avec la sirène peut, elle aussi, faire office de métaphore de cette fuite vers la mort. Ce qui est intéressant, en tout cas, c'est que cette expérience ne correspond pas à une interruption du temps, mais à une *perception différente de son écoulement* : ce que ressent le jeune Rosario La Ciura, au lendemain de son idylle passionnelle avec Lighea, c'est d'avoir vécu en quelques semaines seulement tout ce qu'un homme pourrait vivre dans un laps de temps correspondant à plusieurs siècles. « Ces semaines de plein été passèrent aussi vite qu'un matin ; lorsqu'elles se furent écoulées je m'aperçus qu'en réalité j'avais vécu des siècles »⁵⁰.

47. *Ibid.*, p. 156.

48. *Ibid.*, p. 156.

49. *Ibid.*, p. 152.

50. *Ibid.*, p. 154.

Dès lors, la tentation est grande (que l'on me pardonne d'essayer d'être cohérent jusqu'au bout avec le thème du présent article) de reconnaître dans la relation sentimentale et érotique entre le professeur et la sirène une sorte de métaphore de l'expérience de transition de la temporalité cosmique à la temporalité diégétique qui caractérise toute lecture d'un récit réglée sur un mode de consommation esthétique. Cette interprétation, je le reconnais, est sûrement étrangère aux intentions de l'auteur (encore faut-il qu'on m'explique de quel droit un auteur devrait avoir le dernier mot sur le sens de son texte), mais elle s'accorde parfaitement à la phénoménologie de la lecture esthétique d'un texte narratif telle qu'on l'a décrite dans le présent article à partir d'une étude des temporalités propres à l'histoire racontée.

13. Pour une "nouvelle" narratologie guillaumienne ?

Les chemins de la linguistique guillaumienne et de la narratologie se sont plusieurs fois déjà croisés. Beaucoup de linguistes d'obédience guillaumienne ont essayé d'appliquer les théories du maître à l'étude du récit. Très souvent, les résultats obtenus forcent l'admiration. Il n'empêche que ces travaux reposent, à quelques rares exceptions près, sur un postulat irrecevable : l'homologie entre *phrase* et *récit*. « Qu'il est possible d'analyser un récit comme une (grande) phrase : on retrouve cette proposition dans toute (ou presque) la narratologie contemporaine »⁵¹, écrit un représentant du courant narratologique d'inspiration guillaumienne dans un ouvrage qui a connu un certain succès auprès des spécialistes et des étudiants.

Les raisons qui m'ont amené à récuser l'idée d'une homologie entre phrase et récit ont été déjà exposées dans les lignes précédentes du présent article. Le moment est venu de les articuler une dernière fois, sous une forme synthétique :

- outre une différence de taille assez patente, les récits et les phrases divergent en ce que l'horizon d'attente de l'interprète n'est pas le même : on n'interprète pas une phrase comme on interprète un récit, on n'interroge pas le sens de l'une comme on interroge le sens de l'autre, le processus décrit par la première stimule les compétences sémantiques de l'interprète, le processus que décrit le récit fait appel à un savoir de nature anthropologique, psychologique, encyclopédique⁵²

51. J. Brès, *op. cit.*, p. 97.

52. Pour la différence entre encyclopédie et dictionnaire, voir U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1980.

qui n'est consigné nulle part dans un dictionnaire (outil de travail largement suffisant au décodage d'une phrase) et qui est enraciné dans le vécu existentiel et culturel de l'interprète.

- l'idée de récit, contrairement à celle de phrase, présuppose la connaissance du mode de consommation qui préside à son existence sociale. Il est peu judicieux de parler d'un récit sans tenir compte de l'usage social auquel il est destiné. C'est en fonction de cet usage qu'il a été conçu par l'auteur et qu'il est reçu par le public. Faire l'impasse sur les conditions historiquement déterminées qui règlent la production et la réception des récits dans la société revient à parler d'une abstraction qui n'a pas plus de réalité qu'une licorne. Malheureusement, c'est ce que font tous les narratologues qui prétendent que le récit et la phrase sont une seule et même chose et qu'on peut parler de l'une comme on parle de l'autre.
- le mode de consommation esthétique qui règle la réception d'une certaine catégorie de récits est caractérisé par cette sorte de symbiose qui se crée entre la conscience du lecteur et l'univers diégétique mis en scène par le récit, symbiose qui fait que le lecteur se sent transporté ailleurs pendant la lecture et qu'il perçoit l'écoulement du temps selon des paramètres qui n'ont plus rien en commun avec le système de calendarité en vigueur dans la société. C'est cette synchronisation de l'horloge intérieure du lecteur sur celle qui mesure la vitesse de l'histoire racontée que l'on veut signifier lorsqu'on parle de la lecture comme d'un processus qui nous suspend à la parole d'un conteur⁵³. Or, contrairement à cette catégorie de récits, il en existe une autre qui n'a pas vocation à absorber la conscience du lecteur dans l'univers diégétique, mais qui s'efforce, au contraire, de l'ouvrir sur le monde extérieur afin de l'aider à mieux l'interpréter (récits journalistiques, historiques, biographiques, etc.). La ligne de partage entre ces deux grandes catégories de récits se situe donc à la frontière de deux modes de consommation différents. Et c'est seulement à ce niveau que peut

53. « Suspendus aux lèvres d'un conteur, incapables d'interrompre la lecture d'un roman, captivés par un film haletant, nous faisons tous l'expérience quotidienne de ce plaisir apparemment paradoxal que nous tirons de notre insatisfaction provisoire face à un récit inachevé. Pour ne pas gâcher la jouissance de cette tension ludique, nous acceptons volontiers de ne pas interrompre le conteur pour lui demander d'en venir au fait, nous essayons de résister à l'envie (malgré la liberté que nous en avons) de sauter les pages du roman pour déceler la suite, nous nous privons de connaître par avance le dénouement du film que nous allons voir (nous nous contentons du pitch que nous lisons dans la presse) », R. Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 17.

s'articuler la comparaison entre phrase et récit (le mot est à souligner : j'ai dit « comparaison », non pas « homologie ») ; la ligne de démarcation entre les phrases qui inscrivent leur contenu dans un temps inhérent à leur propre signification et les phrases qui, à l'inverse, l'inscrivent dans un temps extérieur à la signification des mots qui les composent pouvant être rapprochée, par comparaison, de celle qui fonde l'opposition entre récits à vocation esthétique et récits à vocation « empirique » (si l'on peut appeler ainsi le mode de consommation des récits qui nous apprennent à décrypter le monde réel). Traduite en termes guillaumiens, cette opposition entre ces deux catégories de récits, se laisse appréhender, à l'échelle de la phrase, par les notions de *seuil d'actualisation*, de *temps impliqué/expliqué* et de *mode grammatical*, ainsi que par les développements spéculatifs que l'imbrication de toutes ces notions génère.

Conformément à cette approche, mon étude de la temporalité diégétique dans la nouvelle *Le Professeur et la sirène* de Tomasi di Lampedusa s'est efforcée de mettre au jour les modes d'articulation du savoir qui sous-tend l'histoire racontée — savoir qui, du fait de son opacité (ou, si l'on préfère, de son absence de transparence) empêche l'histoire en question de franchir le seuil d'actualisation, l'inscrivant ainsi dans un temps consubstantiel à l'horizon de pensée que l'auteur et ses lecteurs se trouvent partager au cours de cette expérience esthétique singulière que déclenche la lecture d'un récit. N'ayant trouvé aucune trace d'une approche similaire (du moins dans la narratologie d'inspiration guillaumienne), je me suis permis de parler, dans le titre de ma contribution, de « nouvelle » narratologie guillaumienne. Arrivés à ce stade de mon article, les lecteurs se seront faits un avis sur la nature (légitime ou velléitaire) de mes ambitions. J'ose espérer que les quelques personnes qui me témoigneront un peu d'indulgence ne s'y résoudront pas seulement à cause de la bienveillance de leur caractère, mais, en partie aussi, à cause de la force démonstrative de mon discours.

Équipe ERIS, Babel 2649

Bibliographie :

- Baroni, R. (2006), *La tension narrative*, Éditions du Seuil, Paris.
- Baroni, R. (2009), *L'œuvre du temps*, Éditions du Seuil, Paris.
- Barthes, R. (1984), *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris.
- Boone, A. et Joly A. ([1996] 2004), *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, L'Harmattan, Paris.
- Bourdieu, P. (1982), *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris.

- Brès, J. (1994), *La Narrativité*, Duculot, Louvain-la-Neuve.
- Dubois, J. et alii (2002), *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris.
- Eco, U. (1980), *Lector in fabula*, Grasset, Paris.
- Genette, G. (1972), *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.
- Greimas, A. J. et Courtès, J. (1979), *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Hachette, Paris.
- Guillaume, G. ([1929] 1984), *Temps et verbe*, Honoré Champion, Éditeur, Paris.
- Guillaume, G. (1964), *Langage et science du langage*, Presses de l'Université Laval et A.-G. Nizet, Québec et Paris.
- Joly, A. (1999), « Actuel, actualité, actualisation » dans *Modèles linguistiques*, Tome XV, Fascicule 2, pp. 55-67, Paris.
- Joly, A. (2001), « *Lucy was beautiful* : Syntaxe phrastique et syntaxe textuelle dans les incipit des récits de fiction » dans *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Ophrys, Paris, pp. 147-170.
- Joly, A. (2011), « L'article, instrument de modalisation chez Gustave Guillaume » dans *Modèles Linguistiques, (Mode(s) et modalité(s) III)*, tome XXXII, année, vol. 64, éditions des Dauphins, Toulon, pp. 103-115.
- Müller, G. (1968), *Morphologische Poetik*, Tübingen.
- Searle, J. (1982), « Le statut logique du discours de la fiction » dans *Sens et expression*, Les Éditions de Minuit, Paris, pp. 101-119.

Annexe

Version italienne originale des principaux passages de la nouvelle « Le professeur et la sirène » cités dans le corps de l'article.

[1] « Aveva bruttissime mani, nocchierute, rossastre con le unghie tagliate dritte e non sempre pulite, ma una volta che in una delle sue riviste s'imbatté nella fotografia d'una statua greca arcaica, di quelle con gli occhi lontani dal naso e col sorriso ambiguo, mi sorpresi vedendo che i suoi deformi polpastrelli accarezzavano l'immagine con una delicatezza addirittura regale » G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 97.

[2] « Mi ero svegliato da poco ed ero subito salito in barca ; pochi colpi di remo mi avevano allontanato dai ciottoli della spiaggia e mi ero fermato sotto un roccione la cui ombra mi avrebbe protetto dal sole che già saliva, gonfio di bella furia, e mutava in oro e azzurro il candore del mare aurorale. Declamavo, quando sentii un brusco abbassamento dell'orlo della barca, a destra, dietro di me, come se qualcheduno vi si fosse

aggrappato per salire. Mi voltai e la vidi: il volto liscio di una sedicenne emergeva dal mare, due piccole mani stringevano il fasciame. Quell'adolescente sorrideva, una leggera piega scostava le labbra pallide e lasciava intravedere dentini aguzzi e bianchi, come quelli dei cani. (...) Come chiunque altro volli credere di aver incontrato una bagnante e, muovendomi con precauzione, mi portai all'altezza di lei, mi curvai, le tesi le mani per farla salire. Ma essa, con stupefacente vigoria emerse diritta dall'acqua sino alla cintola, mi cinse il collo con le braccia, mi avvolse in un profumo mai sentito, si lasciò scivolare nella barca: sotto l'inguine, sotto i glutei il suo corpo era quello di un pesce, rivestito di minutissime squame madreperlacee e azzurre, e terminava in una coda biforcuta che batteva lenta il fondo della barca. Era una Sirena. » *Ibid.*, pp. 118-119.

[3] « Il senatore partì l'indomani mattina. (...) Il giorno dopo, all'alba, si telefonò da Genova al giornale: durante la notte il senatore La Ciura era caduto in mare dalla coperta del *Rex* che navigava verso Napoli, e benché delle scialuppe fossero state immediatamente messe in mare, il corpo non era stato ritrovato" *Ibid.*, p. 125.

≈